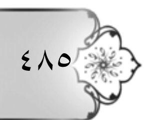


مداخل النص الشعري
بين النصية والتناص

إعداد
أ. د. محمد العمري



تمهيد:

مهما قدمتَ من نماذج تطبيقية وعرضتَ من أطر نظرية فإنك لن تَعدِمَ من بين طلبتك مَن يتحدث بلسان حال زملائه ويسألك: ما هي الخطوات التي ينبغي الالتزام بها في تحليل النص الشعري؟ يُطرح هذا السؤال كلما حِدْنا قيد أنملة عن الخطوات التي تناولنا بها النص السابق.

سمعتُ هذا السؤال مرات عديدة رغم أننا نستعمل في عمليتنا التعليمية، في الغالب، نصوصاً نموذجية متكاملة البناء، ظاهرة الصنعة، معروفة السياق، تستجيب لأكثر من مدخل، فما بالك لو استجبنا لواقع المنجز الشعري، وقدمنا نصوصا من التخوم تستلزم مدخلا محددا.

إن التحليل بالمستويات (الصوتية والدلالية والتداولية...الخ) الذي دعمته البنيوية اللسانية ليحل محل المناهج التقليدية المنطلقة من خارج النص قد يكون ـ على أهميته ـ معيبا من زاويتين بالنسبة لأكثر النصوص إذا لم يستعمل بمرونة: زاوية "الحشو"، بالحديث عن مكون (أو مستوى) قد يكون غير موظف، أو غير فعال، وزاوية الانشغال عن "البنية" بالأجزاء، فتضيع الرؤية والوظيفة، ومن ثم يتعذر الربط بين النص وسياقه الخارجي. أما الدخول إلى النص من القراءة والتلقي، أو الاستعانة بالسياق الثقافي والتاريخي للوصول إلى البنية اللسانية للنص فليس متيسرا بالنسبة لأكثر النصوص، بقطع النظر عن الاختلاف في جدواه ومشروعيته.



لقد أجبتُ عن هذا السؤال شفويا مرات عديدة، أوردت خلالها العبارة التي نرددها جميعا : "الموضوع هو الذي يحدد المنهج" مُقايضاً الموضوع بالنص، ولكني عندما حاولتُ تحويل ذلك الجواب الشفوي إلى مكتوب اكتشفتُ مدى تعقيد المسألة، فقررت طرح الموضوع أمامكم للتداول فيه.

١ - الفرق بين المدخل والمكون والمستوى.

نستعمل كلمة نص هنا بمعنىً ملتبسٍ بين مفهومين: مفهوم عام يشمل الجنس (أي مجموع النصوص)، ومفهوم خاص يقف عند وحدة منجزة بعينها (القصيدة). ويرجَّح هذا المعنى أو ذاك بحسب السياق. والداعي إلى هذا البيان هو أن الاختلاف في مفهوم النص يستتبع اختلافا في مفهوم المدخل. فَـ"مداخل النص الشعري"، بالمفهوم العام، قابل للمقايضة بِـ"مداخل الشعر" دون زيادة، إذ يتجه هذا المفهوم نحو دراسةٍ نظريةٍ في تاريخ الأدب (تاريخ الأشكال الأدبية)، في حين أن المفهومَ الخاصَّ يشكل موضوعا للدراسة التطبيقية القائمة على التحليل التزامني (البلاغة التطبيقية).

ومداخل النص الشعري ليست شيئا خارجا عن هويته أو غريبا عنه، ولذلك لا بد أن تلتبس بمفهومين متداولين في الميدان ويتناولان نفس الوقائع



والمعطيات الداخلة في مفهوم الشعر وهويته، وهما: المكونات والمستويات. "مكونات الشعر" و"مستويات النص الشعري". فالمكونات تتجه نحو المفهوم العام النظري، والمستويات تتجه نحو المفهوم الخاص التطبيقي.

وتبعا لذلك فإنهما ينتميان إلى مَنْزعين من البحث الأدبي مختلفين. فالمكونات تنتمي إلى المجال الفلسفي، أي إلى البحث في الماهيات والقوانين العامة، والمستويات تنتمي إلى المجال الوصفي اللساني. وهما مجالان يُصدِّران عتادَهما المصطلحي وتبعاتِه إلى الجوار، فيُعقدان مهمة الدرس البلاغي بالانحراف كثيرا أو قليلا عن هويته. نقول هذا مع الاعتراف بحاجة المعرفة البلاغية إلى ثمارِ البحث الفلسفي واللساني لتجاوز الانطباع والملاحظة السطحية إلى اكتشاف العلاقات الخفية بين مكونات النص وبينه وبين الإنسان منشئا ومتلقيا.

ونحن نعتقد أن مفهوم "المداخل" جدير بتجاوز مجموعة من مستلزمات الفصل الأفقي (بين المكونات) والعمودي (بين المستويات)، فهو مفهوم ينسجم مع مفهوم القراءة، ويقترب من مفهوم المقاربة، بل قد يلتبس به.

فدراسة المكونات تفترض وضع حدود صارمة بين مكون وآخر، وعدم الخوض، ولو مرحليا، في المشترك حفاظا على دقة البحث وبناء



الشخصية المستقلة لكل مكون، في حين أن المداخل تتضمن مبدئيا الاحتفاظ بوحدة الواقعة. فبعد تحديد المدخل نصل إلى منطقة تتقاطع فيها المداخل.

أما المستويات فتوحي بأن النص ترسُّب جيولوجي تراكمت فيه طبقات على بعضها، وهذا يجافي مفهوم التفاعل والهيمنة الذي نبني عليه تصورنا. ومع ذلك فمن المفيد، بل من المفترض، أن تكون دراسة "المستويات" عملا تمهيديا يؤدي إلى استكشاف "المداخل"، خاصة بالنسبة للنصوص المركبة الملتبسة، كما أن المعرفة النظرية بالمكونات، في ذاتها وفي تاريخها، شرطٌ لكل قراءة نقدية تنشد العلمية. ومعنى ذلك أن اعتماد المداخل مرحلةٌ لاحقة للوعي بالمكونات والتمرس بفحص المستويات.

نريد أن تؤدي كلمة "مدخل" معنىَ "جهاتِ النظرِ"، كما يقع بالنسبة لبلور زجاجي مختلف الأضلاع، فمن أية زاوية تطل تصل إلى كل الزوايا، ولكن بتلوينات مختلفة. مع فرق جوهري تبعا لاختلاف هندسة البلورات؛ بحيث تكون الرؤية من زاوية في هذه أجدى من النظر منها في بِلَّوْرة أخرى. ومعنى ذلك أن بعض النصوص يستجيب لمدخل معيَّن أكثرَ من استجابته لمدخل آخر. ومعيارُ الاستجابة هو مدى إمكانية استيعاب المدخل المعتَمد لمعطيات المداخل الأخرى دون أن يعوق ذلك انسجامه، أي دون تلفيق.

أمثلة للتوضيح:

عرف الشعر العربي على مدى تاريخه الطويل المتواصل تنوعا كبيرا يستدعي مرونة كبيرة في التعامل مع منجزاته المختلفة، وعدم تحكيم بعضها في بعض ما دامت جميعها قد استجابت لحاجيات متلقيها. فإذا كان التشبيه والكناية مدخلا مسعفا لشعر الفحول القدماء الجاهليين المتغذي من البيئة الطبيعية والحيوانية، إذ يكونان أرضية تُبنى عليها حكاية النص ثم أسطورته، كما سنرى، فإن شعر البيئة المدنية الجديدة في نفس الفضاء، كشعر عمر بن أبي ربيعة، سيصيبه الغبن لو بحثنا فيه عن تشبيهات أصحاب المعلقات وكناياتهم برغم قيامه هو الآخر علي الحكي. وسنجد صعوبة في تفسير تنويه القدماء من فحول الشعراء والرواة بشعره. من ذلك قول الفرزدق: "هذا الذي كانت الشعراء تطلبه فأخطأته وبكت الديار"(١). وقول حماد الراوية: "ذلك الفستق المقشر". فهذه الاستعارة اللطيفة تُبرز تخفف ذلك الشعر من الغرابة المعجمية والتركيبية مع عذوبته التي استهوت المغنين(٢).

---

(١) الأغاني. ١/ ٨٤. وفي رواية أخرى: "هذا، والله، الذي أرادته الشعراء فأخطأته وبكت الديار". (ص. ١٢٠). وقد نسب لجرير مثل هذا الكلام: "إن هذا الذي كنا ندور عليه فأخطأناه، وأصابه هذا القرشي". الأغاني ص١/ ١١٢. وجاء في الخبر: "كانت العرب تقر لقريش بالتقدم في كل شيء ... إلا في الشعر... حتى كان عمر بن أبي ربيعة، فأقرت لها الشعراء بالشعر أيضا". (ص.١/ ٨٣).

(٢) انظر مدى احتفالهم بشعره في كتاب الأغاني. ص.١/ ٧١ وما بعدها.

لقد أنتج عمر بن أبي ربيعة ومن على شاكلته فحولة جديدة تناسب الموضوع الذي رَصَدَ لهُ شعره. ولذلك فالمدخل الحواري السردي يستوعب الصور البيانية ويؤطرها ويكشف بشكل جلي النكت التركيبية النظمية(١).

وعلى العكس من ذلك يشكل التفاعل بين الاستعارة والطباق والتجنيس مدخلا بلاغيا مناسبا لشعر أبي تمام ومن سار في طريقه من البديعيين(٢).

والمدخل الإيقاعي وإن كان جوهريا وقابلا للاستثمار في كل اتجاهات الشعر القديم على نطاق واسع فإنه يبدو مُقدماً في الدخول إلى بعض التجارب أكثر من البعض. إننا نعتبرُه المدخل الأمثل لشعر التراكم كما حددناه في القسم الثاني من كتاب اتجاهات التوازن في الشعر العربي(٣). هذا هو المدخل المسعف في قراءة شعر الخنساء والأراجيز وأكثر الموشحات على وجه العموم.

والمدخل التناصي، بمفهوم واسع للتناص، هو المدخلُ الأمثل للنصوص السَّاخرة والنصوص المعارضة والمناقضة. هو مدخل مثمرٌ لشعر

---

(١) ومن المحدثين الذين نبهوا إلى خصوصية هذه الفحولة المدنية عبد القادر القط في كتابه: في الشعر الإسلامي والأموي.

(٢) انظر كتابنا: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغة والممارسة الشعرية. ص .١٨٣-٢٠٢.

(٣) المرجع السابق. ص. ١٦٦-١٨١.

العصور المتأخرة المبني على محاورة شعر المتقدمين وأخبارهم، بل هو الأجدى في دراسة تقاطع نصوص الشعر الجاهلي نفسه في موضوعات مشتركة كوصف الثور الوحشي. وقد يصير المدخلَ الوحيدَ الذي لا يقوم مقامه غيرُه، كما سنرى.

اعتبارات نظرية: التفاعل والهيمنة.

من الأكيد أن النصَّ الشعري يقدم مجموعة من المؤشرات والمنبهات والحوافز، ولكنه لا يستبدُّ باقتراح قيمته وتحديد فاعليته، بل إن للقارئ مساهمة في إنتاج[1] القيمة الشعرية، في إغناء النص أو إفقاره. وهنا تتدخل عناصر عدة سابقة وموازية ولاحقة، تلتقي كلها في تفاعل النصوص والقراءات، وقد عرضنا لهذه القضية في مناسبة سابقة[2].

---

(١) كلمة "إنتاج" في هذا السياق مرتبطة بالنص الشعري، استُعملت في سياق جمالية التلقي، ووجدت سندها في الشعر الطليعي والفنون التشكيلية حيث تصبحُ مساهمة القارئ في بناء المعنى كبيرةً، وحيث لا يستطيع أي ناقد أن يدعي أن معنى النص هو كذا على وجه التحديد، بل لا يجرؤ على ذلك حتى مبدعه. وقد سبق لي أن نشرت دراسة بعنوان: القارئ وإنتاج المعنى، عرضتُ فيها لوجهة نظر جمالية التلقي، كما عرضتُ فيها وجهة نظر البلاغة العربية. ونحن نعلم أن لفظة "إنتاج" قوية، ولذلك استعملناه لغرض صدم القارئ العربي ليكف عن البحث عن معنىً مكتمل قار خبأه الشاعر في النص، فهذه لعبة ترفضها جمالية التلقي التي نسترشد بها. ولذلك فنحن لا نفكر، في هذا السياق، في غير النصوص التخييلية المفتوحة للقراءة والتأويل.

(٢) انظر دراستنا: القارئ وإنتاج المعنى. مجلة فكر ونقد. ع.١٧. ١٩٩٩.

وقد يستشكل القارئ جمعنا بين مفهومي التفاعل والهيمنة: تفاعل المداخل، وهيمنة بعضها على بعض، والحال أنه لا إشكال في الأمر إذا ما أُخذت الهيمنةُ بالمفهوم الاصطلاحي في مجال الدرس الأدبي، كما بيناه في مقدمة كتابنا: تحليل الخطاب الشعري. فالهيمنةُ لا تعني إلغاء المهيمَن عليه بل تنظيمَه وتوظيفه؛ والعُنصر المهُيمِن هو الذي يستتبع العناصر الأخرى يقودها ويوجهها، إنه عنصر منظِّم ومفسِّر.

لقد ساهمتِ الحركاتُ الأدبية الطليعية في الدفع نحو اختزال الأدبية إما في العناصر الصوتية أو الاستعارية بالتناوب. وَ وجد هذا المسعى دعما من التقدم العلمي الذي حققته الدراسات اللسانية منذ بداية القرن العشرين، حيث انتهى الأمر إلى اعتبار الشعر وظيفةً من الوظائف العديدة للغة[١]. وكان هذا المنحى مدعما بالرغبة في نزع الشرعية عن المداخل السوسيولوجية والنفسية بدعوى تهميشها للخصوصية "الأدبية"، وتحويلها النص التخييلي إلى وثيقة. والحال أن الذي وقع هو حلول دخيل محل دخيل. فقد انتهى هذا المسعى بتعميق البحث في المستويين الصوتي والدلالي الاستعاري على حساب مكونات أخرى؛ من أهمها التناص والتشكيل والبعد الثقافي والحجاجي للنص الشعري، وما يرتبط بذلك من محتوى وجداني.

(١) انظر تقديمنا لتصور ياكوبسون والبنيوية اللسانية في مدخل كتابنا: تحليل الخطاب الشعري.

لا نزاع في أن النص الشعري ينتمي إلى اللغة الطبيعية، ولكن اللغة ليست نحوا فقط (إشارة إلى محاولات اللسانيين وضع نحو للشعر مستوعَب داخل نحو اللغة أو موازٍ له)، ومن البديهي أيضا أن للشعر امتدادات أخرى موسيقية وتشكيلية وتناصية وواقعية مرجعية وتداولية حِجاجية، ولكنه يُشكل واقعةً أخرى مختلفةً قائمة الذات محددة الصفات. قد يوغل الشاعر في واحد أو أكثر من هذه الامتدادات بشكل يحيلُ اللغة إلى درجة "العنصر المشارك"، إن لم يُحلها إلى تابع هامشي، وصولا إلى نفيها في بعض االتجارب التخومية التي تصر - مع ذلك - على حمل صفة الشعر وهويته (الشعر الصوتي والشعر التشكيلي). وقد يقع عكس ذلك فتصبح الإمكانيات الشعرية الإيقاعية والاستعارية عناصر بيداغوجية تلعب دور تيسير الوصول والتواصل والحفظ، فيكون المدخل الحجاجي ممكنا دون أن يفقد الكلامُ موقعه في ديوان الشعر الذي يحفظه التاريخ. فكما قيل: "أراد أن يشعر فغنى"، قيل - بصيغة أخرى - : أراد أن يشعُر فخطب، وكلاهما بقي في ديوان الشعر.

ولذلك فإن تاريخ مناهج الدراسة الأدبية هو تاريخ تنازع السيطرة والأسبقية بين المداخل. فحين طغى الاهتمام بالمداخل الخارج - نصية: التاريخية والسوسيولوجية والنفسية، جاءت الدعوة اللسانية الشكلانية إلى

الوقوف عند مكونات البنية اللغوية للنص باعتبارها العناصر التي تُعطيه خصوصيته وتحدد هويته "الأدبية"، وحين استوفت النظرية الشكلانية اللسانية جهدها لوحظ أن هناك قصورا في مستوى استيعاب كل النصوص، من جهة، واستيفاء كل المكونات، من جهة ثانية. وهكذا استؤنف البحث في بعدين: ١) البعد التناصي والقرائي، ترابطات النص وذخيرة القارئ، وهما مترابطان. ٢) البعد التداولي الحجاجي.

١ـ تكامل المدخل النصي والتناصي .

من البديهي أن علاقتنا بالنصوص الشعرية ليست واحدة، فلا بد من التمييز بين النصوص القديمة التي توالت عليها القراءات (بالشرح والمعارضة والنقد والترجمة والاختيار...)، وحيكت حولها الأخبار ونُسجت الأساطيرُ (مثل قصيدة بانت سعاد، وبردة البوصيري، والمعلقات...الخ)، أي النصوص التي لها ما قبلها وما بعدها، وبين النصوص المفتقرة عامة إلى "المابعد"، الغامضة الماقبل، ومنها أكثر النصوص الحديثة. إن البرنامج القرائي ليس واحدا في الحالتين. فالنصوص الرائجة المتداولة من الشعر القديم (من الجاهلية إلى نهاية العصر الأموي خاصة) مُدعَّمة، في أكثرها، بأخبار وأساطير تسهل وصولها وتُسوِّقها. ونفس الشيء يمكن أن يقال عن المنتخبات المتداولة في كتب الأدب من الشعر العباسي وما جاء بعده، حيث يلتبس النص بالخبر.



فنحن حين نقرأ (أو ندرس) قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير مثلا نسعى تلقائيا لتفسير الشهرة الكبيرة التي حظيت بها عبر القرون، فنجد في بنائها اللساني الصوتي والدلالي ما يؤهلها فعلا لأن تكون في مستوى شعر الفحول، مثل النابغة وزهير. (وقد خَصصناهما بالذكر لتناصِّها مع شعرهما بناء ومحتوى، وسياقا بالنسبة للنابغة). ولكننا نحتاج بعد ذلك إلى بيان سبب تفوُّق هذه القصيدة شهرةً على مثيلاتها في البناء اللساني. لقد فاقت شهرتُها والاهتمامُ بها ما لقيه شعرُ زهير والنابغة. لقد خرجت هذه الحسناء من ديوان كعب نفسه تتجول وحيدة مستأنسة بكل الأزمنة والأمكنة.

لا شك أن أول جواب يتبادر إلى الذهن هو ارتباط القصيدة بالدعوة الإسلامية، وقد يحلو للبعض أن يجعل المناسبة مدخلا للتحليل والتفسير. غيرَ أن هذا الافتراض يصطدم، في الحال، بحقيقة تاريخية غيرِ مسعفة، تتمثل في أن الشعر الذي ارتبط بحدث الدعوة الإسلامية كثيرٌ، ولكنه لم يُحقق أي درجة من الشهرة الفنية، حتى الذي فيه مدحٌ للرسول، صلى الله عليه وسلم، والمسلمين وهجاءٌ لخصومهم، مثلُ شعر حسان بن ثابت وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحة وغيرهم من شعراء الدعوة، بل إن المؤرخين وعلماء الشعر القدماء لم يجدوا حرجا في نعت أكثره بالضعف، حتى قال الأصمعي قولته المشهورة المثيرة: "الشعر نكد ..."[1] الخ.

---

(١) من المثير للانتباه أن حكم الأصمعي لم يثر رد فعل قوي عند القدماء ـ وهم أدرى بطبيعة شعرهم ـ كما أثاره عند المحدثين على نحو ما نجد عند العلامة شوقي ضيف في كتابه: التطور والتجديد في الشعر الأموي. وقد سار في هذا الطريق مجموعة من تلاميذه معتمدين الكم بدل الكيف.



لا شك إذن في أن ذيوع القصيدة يعود إلى تظافر البناء الفني مع المناسبة. فمن لقائهما بدأ تجميع عناصر الأسطورة ما كان منها واقعا وما اختلق اختلاقا.

بدأت أسطورة بانت سعاد، في صيغتها النهائية، بحلُم تنبأ فيه الأب زهير، حكيم الشعراء الجاهليين، بما سيكون من شأن ابنه كعب. ثم امتدت في "محاورة شعرية" مشهورة بين كعب وأخيه بجير في شأن الالتحاق بالرسول أو الهروب منه، وصولا إلى مشهد الإنشاد وما تخلله من أحداث. ولم يقف تحريكها للوقائع والأحداث عند هذا الحد، بل لقد مَهَّدتْ أيضا لإنتاج نص استدراكي في استرضاء الأنصار، بعدما أخذ على الشاعر من تجاهلهم، أو التعريض بهم في آخر القصيدة. فنحن إذن بصدد قصيدة تجر وراءها متنا[1] من النصوص يحيل بعضها على بعض، ومن أخبار يَتولَّد بعضُها من بعض.

---

(١) المقصود بالمتن هنا "بانت سعاد" نفسها، لأنها أصبحت مدارا "للتعليق". فُهم التعريض من قوله:

يمشون مشي الجمال الزُّهر يَعصمهم ضربٌ، إذا عرَّد السودُ التنابيلُ

قيل أن المقصود "بالسود التنابيل" الأنصارُ، لأن منهم من هدد بقتله. وقيل إن المهاجرين قالوا له: ما مدحتنا إذ هجوتهم. فتدراك الأمر بمقطوعة يقول فيها:

مّن سرَّه كرمُ الحياة فلا يزلْ في مِقْنَبٍ من صالحي الأنصارِ

(ديوان كعب بن زهير. ص.٤٣. والمقنب: جماعة من الفوارس).

وبعد ذلك كله يسير النص، مع متنه هذا، في رحلة جديدة مع المنشدين والمعارضين والشراح.. الخ، فتختلف رواية بعضُ ألفاظ القصيدة وأبياتها، ويضاف إليها ويحذف منها، فيما يشبه عملية تأليف جديدة. ويصبح النص، خلال ذلك وبعدَه، عمدةً في بناء "لسان العرب" وتشييد "أساس بلاغتهم"(١).

إننا هنا بصدد نص ذي مدخلين متنافسين: مدخل نصي لساني ومدخل تناصي أسطوري(٢)، لا يستطيع أيٌّ منهما أن يجيب بمفرده عن كل الأسئلة التي تطرحها شعرية النص المُترجمة في تلقيه. سيميل الدرس التقليدي المتأثر بتاريخ الأدب، أو المنهج الاجتماعي، إلى الدخول مما حول النص لتسليط الضوء عليه والتهييئ لفهم بنيته، وسيميل التحليل البنيوي اللساني الشكلاني

---

(١) عندما تصديتُ أولَ مرة، أوائل الثمانينيات لتدريس بانت سعاد بكلية الآداب بفاس اكتشفت أمرين: أولهما أني لا أبحث عن معنى لفظ مشكل من ألفاظ القصيدة في لسان العرب وأساس البلاغة، للزمخشري، إلا وجدت هذين المعجمين يستشهدان ببانت سعاد ويعطيان، تبعا لذلك، المعنى الدقيق المناسب لسياق القصيدة، وثانيهما كون بعض ما اعتبر غريبا من ألفاظ القصيدة موجودا في دارجة عرب هسكورة مسقطِ رأسي، ومرتع طفولتي بجنوب المغرب.

(٢) من البديهي أننا لا نقصد هنا المعنى الحصري للأسطورة في التقليد الغربي، ولا المفهوم الوارد في القرآن الكريم، بل نقصد معنى صار رائجا في النقد الحديث يتعلق بمجوع الأخبار الواقعة والمختلقة التي تتصل بنص من النصوص. فمما لا شك فيه عندنا أن الجزء المتعلق بإنشاء بانت سعاد وإنشادها بين يدي الرسول، صلى الله عليه وسلم، واقع لا شك فيه، أما ما تولد عنها من أحلام المتقدمين والمتأخرين فخيال صحوة أو منام، ومن تداخل ذلك الواقع وتلك الأحلام تولدت الأسطورة.



إلى الدخول من أخص خصوصيات النص: من الأصوات، و من البعد الاستعاري بمعناه العام. وسيميل التحليل التناصي القرائي إلى الانطلاق من الحوار القوي بين نص كعب وشعر زهير والنابغة، من جهة، وعلاقة القصيدة ببقية شعر كعب، باعتبارها أم الديوان، من جهة ثانية. نعالج ذلك كله مستحضرين التقليد الشعري العربي في بناء القصيدة القديمة.

للتوفيق بين المدخلين النصي والتناصي يمكن أن يختار الدارس مدخلا آخر يوصل إليهما ويوظفها. وقد بدا لي منذ سنوات طوال (أكثر من ثلاثة عقود) أن المدخل المستوعِب للمداخل الأخرى هو المدخل الحجاجي الموضوعاتي الذي يتفاعل فيه الموضوع والوجدان، هو: بنية الألم والأمل، والألم هنا بديل للخوف الذي هو سببُه. وقد وجد هذا المدخل قبولا حسنا لدى أجيال من الطلبة في كل مستويات الدرس الجامعي، وبنوا عليه أبحاثا ممتعة مقنعة، منها ما طُبع ومنها ما ينتظر. فبعد التفتيت البلاغي للبنيات الصوتية (التجنيسية والترصيعية) وتفتيت البنيات الدلالية (التشبيهية والكنائية والاستعارية)، كعمل تمهيدي إعدادي، تأتي بنية الأمل والألم لتلحم أجزاء النص وتفسر فعاليته، وتكشف أسرار امتداداته في النصوص التي بني عليها، والتي بنيت عليه.

في مقابل هذه الإمكانيات التي يتيحها النص التكاملي هناك متن واسع من الشعر يفتقر كشْفُ شعريته إلى مدخل معين، وهو ما نحاول التمثيل له في الفقرة التالية.

٢- الافتقار المدخلي في تجارب التخوم.

بخلاف الإمكانيات القرائية المتعددة التي يتيحها نص تكاملي مثل بانت سعاد هناك نتاج شعري كثير يُرجِّح مدخلا بعينه أو يفتقر إليه افتقاراً. فقد عَمَد بعضُ الشعراء فرديا، أو في إطار حركة أو مذهب، إلى الاكتفاء بمكون واحد من مكونات الشعر في جزء من إنتاجهم، أو حتى في مقطع أو بيت من نص معين. وهكذا نلاحظ أن المنتج الشعري يمتد من حدود الحرفية الصوتية والتشكيل البصري إلى حدود الرمزية الاستعارية القريبة من النثر الفني (النثر الشعري أو الشعر المنثور)، ومن حدود الانغلاق على البنية المكتفية ببنيتها الذاتية إلى التلاحم مع الغير تلاحما لا انفصام له. ومن البديهي أن قصيدة صوتية لا يمكن أن يكون مدخلها إلا صوتيا، وقصيدة تشكيلية لا يكون مدخلها إلا تشكيليا، وقصيدة رمزية لا يكون مدخلها إلا رمزيا دلاليا، وقصيدة حوارية استرجاعية لا يكون مرجعها إلا تناصيا. وتنازع الشرعية هنا ليس من اختصاص دارس الأشكال والمؤرخ لها، فهو ليس في موقع القاضي، بل في موقع الملاحظ. وقد عرضنا لهذه الظواهر في مناسبات سابقة، خاصة التجارب الصوتية والتشكيلية.

ولـذلك نقـف هنـا لإبـراز ظـاهرة الافتقـار التنـاصي، أي الحالـة التـي يستحيل فيها وجود قيمة بلاغية لنص معين دون الدخول من مدخل بعينه. ودون الافتقار هناك حالات ومستويات من الترجيح. وهـذه حـال الكثير من النصوص المعارضة والمناقضة، والمتولدة في رحـم خـبر أو حكايـة. وقـد كثـرتِ المعارضـاتُ الـساخرة في العـصور المتـأخرة، بعـد القـرن الـسادس الهجري، اعتمادا عـلى مـا يتيحـه حـضور النـصوص القديمـة مـن إمكانيـات حوارية، خاصة في سياق السخرية من واقع مُتردٍّ، فقَد فيه الشاعر حظوتـه. ومن الشعراء الذين أوغلوا في هذا الاتجاه، وشاع شعرهم على أوسع نطاق أبو الحسين الجزار، ومن أشهر شعره في ذلك معارضته لمعلقة امرئ القيس التي نقتطف منها الأبيات التالية كنموذج للافتقار المدخلي، يقول:

قفا نبكِ من ذكرى قميص وسروالِ ودرَّاعة لي قد عفـا رسمُهـا البـالي
ومـا أنـا مـن يبكـي لأسـماء إن نـأت ولكنـني أبكـي على فقـد أسمـالي

إلى أن يقول:

ولــو أننـى أسعــى لتفـصيل جُبـة كفـانى ولم أطلـب قليـلٌ مـن المـال
ولكنــنى أسعــى لمجــدٍ بجوخـــة وقـد يـُدرك المجـدَ المؤثَّـلَ أمثـالى

المدخل المناسب لتحليل هـذا الـنص وإبـراز فاعليتـه هـو تناصُّـه، عـن طريق المعارضة الساخرة، مع مطلع معلقة امرئ القيس.

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فهذا التناص يدخل في بلاغة السخرية. فما يَلفتُ نظر المتلقي، والمعولُ عليه من قِبَل المرسل، هو انقلابُ القيمة الوجدانية، بين النصين، من الرفعة إلى الوضاعة. وذلك بالنزول من مستوى "المعنوي النبيل" (عاطفة الحب) إلى مستوى "الجسدي المبتذل"، أي الحد الأدنى من اللباس المميز للإنسان عن الحيوان (ستر العورة بالأسمال). فقد حلَّ "القميصُ" محلَّ "الحبيب"، و"السروالُ" محل "المنزل" في "تَرَدٍّ وجداني" يُذكِّر بقول الآخر:

قالوا اقترحْ شيئا نُجِدْ لك طبخَه قلتُ: اطبخوا لي جبةً وقميصا

لقد رفض صاحبُ الأسمال طبخةَ امرئ القيس، رفض أن يقف على أطلال الحبيب، كما رفض الفقير المعوز العريان طبخةَ أقاربه الأغنياء الذين شكا إليهم عُريه، فاقترحوا عليه أشهى المأكولات.

إن الاسترجاع الساخر لنص امرئ القيس هو الذي يجعلنا لا نهتم بالعناصر البنائية الصوتية والدلالية المعتمَدة في التحليل اللساني بنفس الطريقة التي نهتم بها في النص المرجع أو المسترجع (مطلع المعلقة). وإذا ما تطرقنا لتلك العناصر فلن يكون ذلك وجيها إجرائيا إلا في إطار المقارنة بالنص الأول قربا وبعدا. فالنص الثاني يفتقر، في تفاعله مع القراء المحتملين، إلى استحضار النص الأول وإطاره المرجعي (الوقوف على الأطلال)، فبغيابه يفقد شعريته التي تقف وراء شهرته. إننا هنا بصدد نص

يمتد أفقيا ضمن نسيج القصيدة، كحلقة من حلقاتها، ويمتدُّ عموديا موقفا انسيابَ القصيدة ليمتد في نصوص أخرى، ليصير حلقة ضخمة.

وقد لا يكون النصُّ المفتقَر إليه نصا شعريا، بل قد يكون حدثا عابرا أو خبرا سابقا، فيكون المدخل المناسب هو استحضار المفتقر إليه. من الأمثلة المناسبة لتوضيح ذلك بيت الحطيئة المشهور في هجاء الزبرقان:

دَعِ المكارم، لا ترحل لبُغيتها   واقعُد فإنك أنت الطاعمُ الكاسي

لقد انفصل هذا البيت عن قصيدة الحطيئة مفضِّلا رحلةً مفتوحةً مع الخبر الذي أنشأه، سار متجولا في كتب تاريخ الأدب ثم كتب البلاغة، عارضا التباسه على العارفين بالشعر، من عهد الخليفة عمر بن الخطاب وحسان بن ثابت، إلى تفريعات البلاغيين المتأخرين لأنواع المجاز، حيث انتهى بهم الأمر إلى تصنيفه ضمن أمثلة المجاز المرسل (إحلال صيغة صرفية محل أخرى). لقد حَكَم الخبيرُ بالشعر، حسانُ بن ثابت، بأن في البيت هجاءً مقذعا (على خلاف ما ادعاه صاحبُه فراراً من العقاب)، ونفَّذ الخليفةُ حكم حسان فسَجن الشاعر في بئر، ولم يبق للبلاغي إلا أن يفسِّر وجهَ الهجاء في البيت، فكان هذا الاقتراحُ المجازي المعتمِد على قرينة الخبر. وقد وقف هذا الاقتراحُ البلاغي في منتصف الطريق قياساً على ما يماثله من القرآن الكريم، حيث أُوِّلَ قولُه تعالى: "حجابا مستورا"، بمعنى ساتراً.



قلتُ: وقفَ البلاغيون في منتصف الطريق، لأنه كان علينا أن ننتظر الاجتهادات الحديثة في تفسير السخرية لتُخبرنا نظريةُ الاسترجاع بأن هذا البيت يستعيدُ عبارة مُعينةً؛ لا يبلغ مداه البلاغي إلا باستحضارها(١). العبارة المحاوَرة (المستحضرة) جملةٌ مُغلَّفةٌ داخل حكاية مفادُها أن الزبرقان كان في رحلة إلى المدينة المنورة مَقرِّ الدين الجديد طَلَبا للمكارم، نعم طلبا للمكارم. وفي الطريق لقي الحطيئةَ الشاعرَ المساومَ، فوجهه إلى مضارب قومه، وأوكلَ أمر طعامه وكسائه لزوجته وعشيرته، في انتظار عودته. والذي حدث هو أن الحطيئة لم يجد ما وعده به الزبرقان من طعام وكساء، أو ما كان يتوقعه ويحلم به، فتحول إلى حِمَى منافسيه (من بني أنف الناقة) ومدَحهم مُعرِّضا بالزبرقان.

وعلى هذا لا يكون الحطيئة وضعَ صيغةً محل أخرى، في نظرنا، بل استعادَ كلام الزبرقان ساخرا من ادعائه، وكأنه يقول له: أنت الطاعم الكاسي بحسب زعمك لا بحسب الواقع. وفي طي كلامه: الأجدرُ بك أن

(١) انظر بيانا لمفهوم التردي الوجداني والاسترجاع في حديثنا عن السخرية في كتابنا: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول. ص. ١٠٣-١٠٧. وقد أحلنا هناك على: جان كوهن في مقاله: الهزلي والشعري Le comique et le poétique ، الذي سبقت لنا ترجمته، وظهر في كتاب نظرية الأدب في القرن العشرين. كما أحلنا على سبيربر وديردير ولسون Sperber Dan et Deirdere Wilson. Les ironies come mentions. In poétique ٣٦. ١٩٧٨.



تبحث عمن يُطعمك ويكسوك (أي أن تكون اسم مفعول)، بدل أن تسافر من أجل المكارم (أي أن تكون اسم فاعل). فمن هذا المعنى المطوي خرج تأويل البلاغيين. وبجمعنا بين النص والخبر صار لدينا نص مركب، نص أسطورة.

وبمثل هذا يُفسَّر قولُه تعالى لأبي جهل: "ذُق إنك أنت العزيز الكريم". والنص الغائب المستحضر هنا هو ما رُوي من أن رسول الله صلى الله عليه وسلم لقي أبا جهل، فقال له: "إن الله تعالى أمرني أن أقول لك: "أولى لك فأولى، ثم أولى لك فأولى"، فرد عليه بعنف قائلا: "ما تستطيع لي أنت ولا صاحبُك من شيء، ولقد علمتَ أني أمنعُ أهل البطحاء، وأنا العزيز الكريم". وبعد مقتله في بدر نزلت هذه الآية الكريمة تذكره، على وجه السخرية، بنص كلامه: "ذُق إنك أنت العزيز الكريم"[1].

في هذه الحدود نصل إلى تفاعل الشعر والخبر حيث نكون بصدد نصوص لا مدخل لها إلا من الخبر، أو أسطورة النص. يلتبس الأمر أحيانا:

---

(١) قال ابن كثير في تفسير الآية ٤٩ من سورة الدخان: ﴿ذُقۡ إِنَّكَ أَنتَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡكَرِيمُ﴾: أَيْ قُولُوا لَهُ ذَلِكَ عَلَى وَجْه التَّهَكُّم وَالتَّوْبِيخ". وسياقُ الخبر، كما أورده ابن كثير، أن النبي ﷺ لَقِيَ أَبَا جَهْل فَقَالَ له: "إِنَّ اللهَّ تَعَالَى أَمَرَنِي أَنْ أَقُول لَك: "أَوْلَى لَك فَأَوْلَى ثُمَّ أَوْلَى لَك فَأَوْلَى". قَالَ فَنَزَعَ ثَوْبه مِنْ يَده، وَقَالَ: مَا تَسْتَطِيع لِي أَنْتَ وَلَا صَاحِبك مِنْ شَيْء، وَلَقَدْ عَلِمْتَ أَنِّي أَمْنَع أَهْل الْبَطْحَاء وَأَنَا الْعَزِيز الْكَرِيم. قَالَ فَقَتَلَهُ اللهَّ تَعَالَى يَوْم بَدْر وَأَذَلَّهُ وَعَيَّرَهُ بِكَلِمَتِهِ وَأَنْزَلَ: ﴿ذُقۡ إِنَّكَ أَنتَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡكَرِيمُ﴾.

هل النص هو الذي خرج من الخبر أم الخبر هو الذي خرج من النص[1]. وهذا هو أساس بناء الكثير من كتب الأدب التي ملأت المجالس عبر العصور، هذه هي الطريقة الكتابية لاستهلاك الشعر التي حلت محل عادة الإنشاء في الأسواق التي روجت الشعر القديم. أستحضر هنا حلبة الكميت وديوان الصبابة ومراتع الغزلان والمسلك السهل... وغيرها من كتب الأدب. هذا التناول التناصي الحواري يُعيد الاعتبار لمتن واسع من التراث الشعري العربي ظل يعيش على هامش القصيد والفحولة العالمة.

التباس المدخل:

هناك نتاج شعري رقيق الصنعة يدخل فيما سماه البلاغيون الأوائل: شعر الطبع، وسماه المتأخرون منهم: الانسجام، ووصفوه بشتى النعوت التي تستعير حركة الماء المنساب في السهل. يقول ابن حجة: "المراد من الانسجام أن يأتي، لخلوه من العقادة، كانسجام الماء في انحداره، ويكاد لسهولة تركيبه وعذوبة ألفاظه أن يسيل رقةً... وأهلُ الطريق الغرامية هم بدور مطالعه، وسكان مرابعه، فإنهم ما أثقلوا كاهلَ سهولته بنوع من أنواع البديع، اللهم إلا أن يأتي عفوا من غير قصد..."[2].

---

(١) نحيل هنا على كتب النوادر ومجالس الأدب، مثل حلبة الكميت للنواجي. وقد حللنا نصا من هذا القبيل في كتاب: البلاغة الجديدة، تحت عنوان: جائزة الحمار. وقد تساءلنا فيه عن السابق واللاحق: الخبر أم الشعر، هل وضع الخبر لتفسير الأبيات، أم أنشئت الأبيات لتأييد الخبر وتحليته؟.

(٢) قال ابن حجة في خزانة الأدب ١/ ٤١٧.

وقد اعترضت هذه النماذج طريق النقاد العرب الأوائل وتركتهم في حيرة من أمرها، فاكتفوا بالتعبير عن إحساسهم إزاءها استعاريا معتمدين غيرها، مما هو فاقع، في توضيح قواعدهم البلاغية. وكلما شُحذت الأدوات البلاغية بالدرس اللساني والمنطقي، أوتعارض الحكمُ على تلك الأشعار مع منطلقات فكرية أوجمالية عامة، إلا ونهض البلاغيون لاقتراح مفاتيح جديدة لفتح تلك الأبواب المغلقة، أي التماس مداخل جديدة. من نماذج ذلك اجتهادهم في تطوير مفهوم المعنى في قراءة الأبيات المشهورة التالية:

ولما قَضيْنا مِن مِنىً كلَّ حاجة ... ومسَّح بالأرْكان مَن هُو ماسحُ

وشُدتْ على دُهم المهارَى رحالُنا ... ولم يعَلم الغادي الذي هُو رائِحُ

أخذْنا بأطرافِ الأحاديثِ بيْننا ... وسالتْ بأعْناقِ المَطي الأباطحُ

لقد ساهمت هذه الأبيات، وما شاكلها مما جاء على نسجها، في اكتشاف المعنى الشعري، وتمييزه عما ليس من طينته، كما سيتضح. فقد هيمن القولُ، في البداية، بأن شعرية الأبيات تكمن في لفظها، وذلك انطلاقا من التصنيف الذي صاغه ابن قتيبة اعتمادا على الآراء الشائعة في عصره، حيث قسم الشعر إلى أربعة أقسام: ما حسن لفظا ومعنى، وما تأخر لفظا ومعنى ، وما تقدم لفظا وتأخر معنى، والعكس. استشهد ابن قتيبة بالأبيات على ما "حَسُن لفظه وحلاَ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى"(١). والفائدة هي "الزيادة"، أي أن معنى الأبيات موجود في ظاهر لفظها: مجرد

---

(١) الشعر والشعراء. ١/ ٦٦.

إخبار بوقائع. قال معللا حكمه: "هذه الألفاظ، كما ترى، أحسنُ شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت (إلى) ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قضينا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء...ابتدأنا في الحديث..."[1].

وقف فهْم مؤرخي الشعر ونقادِه عند هذه الحدود[2]، وكان لا بد أن ننتظر تدخل البلاغيين المتشبعين بالمنطق والنحو لمراجعة هذا الحكم في سياقات مختلفة مُطورين مفهومَ المعنى الشعري ومفهوم الفائدة البلاغية. وهكذا راجعَه ابنُ جني في الخصائص (ت٣٩٢هـ)، في سياق الرد على من حصر عناية العرب باللفظ دون المعنى. وراجعه عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة، في سياق بناء بلاغةٍ للمعنى تقوم على التشبيه والاستعارة[3].

لم ينكر ابن جني قيمة اللفظ، بل جعله دليلا على شرف المعنى منطلقا من مبدأ عام مفاده أن العناية بالإناء تدل عادة على قيمة المحتوى الذي

---

(١) نفسه.

(٢) ممن تعرضوا لتقويم هذه الأبيات ابن طباطبا (ت٣٢٢)، في عيار الشعر. ص. ١٣٨، وقد فتح نافذة صغيرة نحو المعنى، ولكنه لم يطل منها، كما سنرى. ومنهم قدامة بن جعفر (ث٣٣٧ه). في نقد الشعر.ص ٣٥. وقد أدخلها قدامة ضمن الشعر الذي "يكون سمحا، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة..."وإن خلا "من سائر النعوت للشعر". (ص.٢٨).

(٣) تناولنا سياق هذه البلاغة وخلفياتها النظرية والمذهبية في القسم الثاني من كتابنا: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها.



يُؤْويه. وإنما يبقى الإشكال في مدى قدرتنا على تقويم ذلك المحتوى. وهنا ينتقد القائلين بفراغ تلك الأبيات من المعنى، متهما إياهم بعدم إنعام النظر، لرؤية ما أراهم الشاعر، و"ذلك لجفاء طبع الناظر، وخفاء غرض الناطق".

وبعد ذلك اقترح قراءته الخاصة القائمة على كشف تناص الأبيات مع معجم الغزل واستعارتها لألفاظه، قال: "وذلك أن في قوله "كل حاجة" [ما] يُفيد منه أهل النسيب والرقة، وذوو الأهواء والمِقَة ما لا يفيد غيرهم، ولا يشاركهم فيه (كذا) من ليس منهم؛ ألا ترى أن من حوائج (منى) أشياءَ كثيرة غير ما الظاهر عليه، والمعتاد فيه سواها؛ لأن منها التلاقي، ومنها التشاكي، ومنها التخلي، إلى غير ذلك مما هو تال له، ومعقود الكون به..."(1).

فمعنى الأبيات ومدخلها موجودٌ، إذن، فيما يوحي به المعجم العشقي الغزلي الذي استعاره الشاعر، أو تناصَّ معه؛ من تمسح بالأركان وقضاء الحاجات وتبادل الحديث بالشكوى والنجوى...الخ. وموجود، زيادة على ذلك، في التحويلات الاستعارية الموضعية المتمركزة في البيت الأخير . وقد أبرزها بقوله: "وذلك أن في قوله: "أطرافَ الأحاديث" وحيا خفيا، ورمزا حلوا؛ ألا ترى أنه يريد بأطرافها ما يتعاطاه المحبون، وما يتفاوضه أهل الصبابة المتيمون من التعريض والتلويح والإيماء دون التصريح، وذلك

(١) الخصائص ١:٢١٨.



أحلى وأدمث، وأغزل وأنسب من أن يكون مشافهةً وكشفا، ومصارحة وجهرا، وإذا كان كذلك فمعنى هذين البيتين أعلى عندهم، وأشد تقدما في نفوسهم، من لفظهما وإن عَذُب موقعه، وأنِق له مستمِعه"(١). فيصبح النص دالا شعريا، لا في ذاته وحدود لفظه بل باستحضاره للنص الغزلي، وبتحويلاته الدلالية، زيادة على جمال لفظه صوتيا.

ولا ينبغي أن ننسى هنا أن ابن جني هو كاشفُ أسرار شعر أبي الطيب المتنبي، وربما صانع بعضها، إذ لم يترك ظاهرا في مدحه لكافور، كما قال البرقوقي(٢)، إلا جعل له باطنا من الهجاء. وهو القائل بأن اللغة كلها مجاز مفصلا الحديث عن شجاعة العربية. وقد كان عمل ابن جني، في إطار البحث عن "خصائص اللغة" و"سر صناعة الإعراب"، ملهما لعبد القاهر الجرجاني في البحث عن "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز".

ثم استُؤنف الحكم، مرة أخرى، على معنى الأبيات من قِبَل عبد القاهر الجرجاني في سياق معننتة للشكل(٣). فقد اتهم بدوره القائلين بأن شعرية الأبيات في ألفاظها بعدم إنعام النظر داعيا إلى التدبر: "راجع فكرتك،

---

(١) نفسه.١/ ٢٢٠.

(٢) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي. ٤/ ٤٣٤.

(٣) ترجمة للعبارة الفرنسية: la sémantisation de la forme، وهي العبارة التي استعملها مترجم كتاب: البنية الفنية la structure artistique ، ليوري لوتمان. وقد وظفنا هذا المفهوم في كتابنا: البنية الصوتية، في فصل كامل بعنوان: التفاعل.



واشحذ بصيرتك، وأحسن التأمل، ودع عنك التجوز في الرأي، ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم مُنصرفاً إلا إلى استعارةٍ وقعتْ موقعها وأصابت غرضها، أو حُسْن ترتيبٍ تكاملَ معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع.. وإلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد.. وسلامته من التقصير الذي يفتقر معه السامع إلى تطلب زيادة بقيت في نفس المتكلم.."[1].

التمس الجرجاني مدخلا نفسيا للتسلل إلى عمق هذه الأبيات مركزا على إيحاءات التراكيب الاستعارية والكنائية. "فالإشارة والتلويح والرمز والإيماء" ألفاظ مُنبئةٌ، كما قال، "عن طيب النفوس، وقوة النشاط، وفضل الاغتباط، كما توجبُه ألفة الأصحاب وأنسةُ الأحباب، وتنسُّم رائحة الأحبة والأوطان، واستماع التهاني والتحايا من الخلان والإخوان"[2]. وهذه المعاني كلها مما يتسع له باب الكناية باعتبار مفهوم التلازم والملابسة بين المعاني واستدعاء بعضها لبعض. وتكَوِّن تلك الكنايات أرضية تُنسَج فوقَها مجموعةٌ من الاستعارات، قال: "ثم زانَ ذلك كلَّهُ باستعارة لطيفة طبَّق فيها مَفصلَ التشبيه". يقصد بذلك قول الشاعر: "تنازعنا أطراف الأحاديث بيننا"، وتشبيهه "سلاسةَ سيرها بهم [بـِ] الماء تسيل به الأباطح": "وسالت

(١) أسرار البلاغة. ص. ٢٢.

(٢) نفسه.ص.٢٣.



بأعناق المطي الأباطح"[1]. ويستمر الجرجاني في كشف الانزياحات الاستعارية ودلالات التغييرات التركيبية في النص قائلا: "ثم قال "بأعناق المطي"، ولم يقل "بالمطي"، لأن السرعةَ والبُطأَ يظهران غالبا في أعناقها، ويبين أمرهما من هواديها وصدورها. وسائرُ أجزائها تستند إليها في الحركة، وتتبعها في الثقل والخفة، وتُعبِّر عن المرح والنشاط...".

وختم مرافعته لصالح المدخل الدلالي بقوله: "فقلْ الآن: هل بقيتْ عليك حسنةٌ تحيلُ فيها على لفظة من ألفاظها..."[2].

خلاصة: هكذا أدى استغلاقُ مدخل المعنى بمفهومه المُهيمن وقتها (البعد الحكمي والأخلاقي) إلى البحث عن مفهوم جديد للدلالة: الدلالة الشعرية، دلالة الإيحاء عن طريق الاستعارة والتناص: استعارة لغة العشق والتناص معه لإنتاج معانٍ إضافية.

ولا شك أن القُدماء لم يخطئوا حين لاحظوا حُسن اللفظ في هذه الأبيات دون أن يصفوه، فهي تحتوي على مستويات من التوازن الصوتي

---

(١) نفسه. وقد استشهد بهذه الاستعارة على الفرق بين "العامي المبتذل" و"الخاصي النادر" الذي تنتسب إليه، في موقعين من كتاب دلائل الإعجاز. ص.٧٤، ٢٧٦.

(٢) نفسه. ص. ٢٤. يظهر من هذه الفقرة الأخيرة من مرافعته أنه يحصر اللفظ في المفرد، وقد عدَل هذا الموقف في سياق آخر منبها إلى أن القدماء يقولون اللفظ ويقصدون به صورة المعنى. وقد وضحنا موقفَه هذا في كتاب البلاغة العربية.

الخفي مما أبرزناه في مناسبة سابقة[1]. كما أنهم لم يحصروه في الألفاظ مفردة كما يفهم من نقد الجرجاني لهم، بدليل حديثهم عن المطالع والمقاطع.

وهذه الأبيات ليست، كما سبقت الإشارة، بدعا أو نصا يتيما لم يجُد الدهر بمثله، بل هي تنتمي إلى متن واسع من الشعر العربي يتصل بموضوعات الشوق وحديث النفس، وقد لامسه ابن طباطبا بقوله: "فائدة هذا الشعر هو استشعار قائله لفرحة قفوله إلى بلده، وسروره بالحاجة التي وصفها من قضاء حجه، وأنسه برفاقه ومحادثتهم، ووصفه سيل الأباطح بأعناق المطي كما تسيل المياه. فهو معنى مستوفى على قدر مراد الشاعر"[2]. لا شك أن الجرجاني استفاد من هذا الوصف وسماه ووظفه، في حين اعتبره ابن طباطبا خارجَ الصناعة الشعرية قائلا في مثله: "فالمستحسن من هذه الأبيات حقائقُ معانيها الواقعةُ لأصحابها الواصفين لها دون صنعة الشعر وإحكامه"[3]. لقد مر ابن طباطبا بجانب شعرية الأبيات، أثار الصيد وانصرف، فصاده من جاء بعده.

(١) انظر كتابنا الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية. ص١٥٥-١٥٩.

(٢) عيار الشعر. ص.١٣٨.

(٣) نفسه. ص. ١٢٧. وتدخل هذه الأبيات وما شاكلها عنده في باب: "الأبيات الحسنة الألفاظ، المستعذبة الرائقة سماعا، الواهية تحصيلا ومعنى..." (ص. ١٣٦).

٣ ـ الكناية والتشبيه أرضية للوصف والحكي في الشعر الجاهلي

انتبه القدماء إلى هيمنة التشبيه والكناية في الشعر القديم إلى نهاية القرن الأول الهجري، وانتبه المحدثون إلى هيمنة السرد عليه. سنحاول، في هذا المقام، فحص الظاهرة الأولى نصيا من خلال تحليل ثلاثة أبيات من شعر أمير الشعراء الجاهليين.

حين نتأمل شعرَ امرئ القيس، خاصة معلقته، نلاحظ أنه يتراوح، كما هو حال أكثر عيون الشعر الجاهلي، بين الوصف والحكي معتمدا في أرضيته الوصفية على التشبيه أولا، والكناية ثانيا. يتداخل التشبيه والكناية أحيانا حتى يلتبس أحدهما بالآخر، ويلطفان غالبا ليطلبا من القارئ قدرا من الحذق في استرجاع المحذوف، وإعادة ترتيب أجزاء المركب، واستحضار السياق الثقافي للعصر. لنتأمل ذلك من خلال الأبيات التالية[1]:

١- تَصُدُّ وتُبدي عن أسِيلٍ وتتَّقي ... بناظرةٍ مِن وحْشِ وجْرةَ مُطْفِلِ

٢- إلى مِثْلِها يَرْنو الحَليمُ صَبابةً ... إذا مَا اسْبكرَّتْ بَيْنَ دِرعٍ ومِجْولِ

٣- فَلمَّا تَنازَعْنا الحَديثَ وأَسْمَحَتْ ... هَصَرتُ بغُصنٍ ذي شَماريخَ مَيَّالِ

البيت الأول:

تصُد وتُبدي عن أسيل وتتقي ... بناظرة من وحش وجرة مطفل

(١) البيت الأول والثاني من المعلقة، والثالث من القصيدة الثانية في الديوان. ديوان امرئ القيس. ص: ١٦، ١٨، ٣٢.

لا شك أن أولَ ما أثار انتباهي كمدخل لهذا البيت، قبلَ مساءلة معجمه وتفكيك تركيبه، هو بروز التوازن الصوتي (الترصيع) والتقابل الدلالي (الطباق) في شطره الأول، وانحلالهما في الشطر الثاني (مؤالفة ومخالفة منشطة) لتترتبَ عن ذلك حيويةٌ إيقاعية لا تُنغصُها شائبة من حشو أو فضول؛ فكأن البيت سبيكة أفرغت في قالب مُعَدٍّ سَلَفا. ومع إمعان النظر تتكشف الكنايةُ والتشبيه مكونين مهيمنين. وهذا البيت شبيه في بنيته الصوتية الإيقاعية بالبيت المشهور في وصف الفرس:

مكر مفر مقبل مدبر معا   كجلمود صخر حطه السيل من عل

فقد بُني، هو الآخر، على مؤالفة صوتية، في صدره، ومخالفة في عجزه قوامُها التشبيه، كما في البيت الذي نعالجه.

الكناية: في البيت مستويان من الكناية:

١ - الاكتفاء بذِكْر حركاتٍ وصفاتٍ تدل على التوتر والاضطراب: "تصد وتبدي... وتتقي" . و"مُطفل".

٢ - الاكتفاء بالصفة عن ذكر الموصوف: أسيل، ناظرة، وحش وجرة،

أ - "أسيل": صفة للخد، قامت مقامه، أي خَدٌّ أسيل (سهل)، حُذِف الخد واحتُفظَ بصفته.

ب - وناظرة، أي عين ناظرة، (نفس الإجراء).

ج - "وحش وجرة": كناية عن الظبي بصفة خاصة.



يشكل (رقم١) أرضية وإطارا لِـ(رقم٢). فَـ "تصد وتبدي... وتتقي" و"مطفل" مكتفية دلاليا للتعبير عن الاضطراب بشكل عام. أما "أسيل... وناظرة" فتضيف محتوى عاطفيا من الجمال والخَفَر فتقوي بذلك أنوثة النص.

فهذه الأرضية الكنائية تبدو، لأول وهلة، كما لو كانت مجردَ معطى لغوي قائم على انتقاءٍ معجميٍّ، في حين أظهر تفكيكها أنها نِتاجُ عملية تركيب: حذف واستبدال. وهذا مما أوحى للمرحوم محمد نجيب البهبيتي بصفة "التباس الطبع بالصنعة"[1].

التشبيه: من الأدوات الكنائية المذكورة تركَّبَ تشبيهٌ ضمني، نابتْ فيه "مِنْ" التبعيضية عن كافِ التشبيه: "بناظرة من وحش وجرة ..". شبه "ناظرةَ" المتغزَّلِ بها (أي عينها) بناظرة الظبي: ناظرة كناظرة ظبي ...الخ. وإن شئت قلت: ناظرة مستعارة من ظبي وجرة. وجرة ترشيح، أي تقوية[2].

إن ذكر الوحشية والإطفال يدعوان إلى إعادة قراءة البيت والتساؤل: هل التشابه بين المتغزل بها وبين الظبي ينحصر في الناظرة أم يمتد إلى الحركات المكونة للأرضية. الأكيد أن مجموع الحركات التي تبديها هي

(١) تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري. ص٦٠ وما بعدها.

(٢) جاء في لسان العرب (وجر): "ووَجْرَةُ موضع بين مكة والبصرة، قال الأَصمعي: هي أَربعون ميلاً ليس فيها منزل، فهي مَرْتعٌ للوَحْشِ، وقد أَكثرت الشعراء ذكرها؛ قال الشاعر:

تَصُدُّ وتُبْدي عن أَسِيلٍ وتَتَّقي بناظِرَةٍ، من وَحْشِ وَجْرَةَ، مُطْفِلِ".



حركات الظبية في اضطرابها وخوفها على طفلها، فالعين الناظرة تترجم الحالة النفسية.

البيت الثاني:

إلى مثلها يرنو الحليمُ صبابة   إذا ما اسبكرَّت بين درع ومجول

بين الشطر الأول والثاني مستويان من الكنائية: كنائية نثرية قريبة، في الشطر الأول، وكنائية أوغلُ في الشعرية والمجازية في الشطر الثاني. كيف ذلك:

الشطر الأول:

أ- "مثلها": كناية عنها. كما نقول: يجمل بمثلك ألا يقف هذا الموقف، وفي التركيب تشبيه ضمني بنموذج مثالي مستخلص من المخاطب وممن يشبهه، ولذلك كان تعبير: "مثلك" أقوى من الضمير "كَ" في قولنا: لا يجمل بك، وأكثر أناقة. وهذا أدخلُ في المجاز المرسل.

ب- "يرنو" (مضارع رَنَا: التفت): كناية مادية عن الاهتمام والتعلق؛ اكتفى بعَرَض من أعراضه. كما نقول هذا لا يلتفت إليه، أي لا يُثير الاهتمام.

ج ـ والحليم: صفةٌ اكتفي بها عن الموصوف: الرجل الحليم.

الشطر الثاني:

أ- "المجول": ثوب خفيف يلبسه الصبيان، كنَّى به عن الصِّبا. والدرع: لباس المرأة الكبيرة، كنَّى به عن التقدم في السن، أو



الكهولة. واسبكرت: امتدت، وهي استعارة عبر بها عن امتداد الحياة بين الطفولة والكهولة. مثَّل الامتداد زمنيا بين الصبا والكبر (الكهولة) بالتمدد جسديا بين الثوبين الملازمين لهما. فقد اتخذ الكنايتين دعامتين مد فوقهما جسر الاستعارة، فجاءت الصورة متأرجحة بين الكنائية والاستعارية.

وهذه في نظري إحدى لطائف التداخل بين الكناية والتشبيه (الاستعاري هنا) في بنية الشعر باعتبارهما مكونين أساسيين للشعر الجاهلي.

البيت الثالث:

فلما تنازعنا الحديث وأسمحَت ... هصرت بغصن ذي شماريخ ميال

هيمنت على هذا البيت علاقة المشابهة: استعارة وتشبيه ضمني. ففي "تنازعنا الحديث" تشبيهٌ للتحادث بالنزع بالدلو، فكأن كل واحد من الطرفين يُدلي دلوه في عمق الآخر ليستخرج مكنونه(١). وفي "هصرتُ بغصن" تشبيهٌ لليونة جسمها بليونة الغصن، أو تشبيه جسمها بالغصن ليونة، وتشبيه شعرها بشماريخ النخل. وهو تشبيه مضمر، خفي في طيات التركيب، وتأويله: هصرت جسما أشبه بغصن ميال ذي شماريخ.

وهكذا نلاحظ هيمنة الكناية على البيتين الأولين لاتجاهها إلى الوصف، وصف الذات والحركات، وهيمنةَ التشبيه على البيت الثالث

(١) هذا هو التخريج الذي اختاره محقق الديوان.





لاتجاهه إلى سرد الأحداث. ومما ينبغي أن نعيد تأكيده قيامُ الكناية والتشبيه في هذه الأبيات على الحذف. أما الصناعة التوازنية فهي في منتهى الخفة واللطف، باستثناء مطلع البيت الأول حيث دعم التوازن بتقابل دلالي: "تصد وتُبدي...". ولا يسمح السياق بإبراز خفيها.

وقد فطن البلاغيون الأوائل من علماء اللغة إلى هيمنة التشبيه والكناية في الشعر الجاهلي وعبروا عن ذلك بطرق متعددة .

المراجع:

- الإصفهاني أبو الفرج. الأغاني. دار الثقافة. بيروت. ط٥. ١٩٨١م.

البرقوقي عبد الرحمن. شرح ديوان أبي الطيب المتنبي. دار الكتاب العربي. بيروت. ١٩٨٦م.

- ابن جني عثمان. الخصائص. محمد علي النجار. دار الكتب المصرية.١٩٥١م.
- ابن حجة. خزانة الأدب. دار ومكتبة الهلال. بيروت. ١٩٨٧.
- ابن قتيبة الدينوري. الشعر والشعراء. تحقيق أحمد محمد شاكر. دار الحديث. القاهرة. ١٩٩٦م.
- ابن طباطبا العلوي. عيار الشعر. تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع. دار العلوم. الرياض. ١٩٨٥م.
- البهبيتي، محمد نجيب. تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري. مكتبة الخانجي. ١٩٦٧م.
- الجرجاني. عبد القاهر:

أ - أسرار البلاغة. تحقيق محمود محمد شاكر. نشر دار المدني. ط٥. جدة. ١٩٩١م.

ب - دلائل الإعجاز. محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي. ط٥. القاهرة. ٢٠٠٤م.

- العمري محمد.

أ – البلاغة العربية أصولها وامتداداتها. إفريقيا الشرق. ط٢. الدار البيضاء. ٢٠١٠م.

ب – الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغة والممارسة الشعرية.. إفريقيا الشرق. ٢٠٠٢م.

ج – تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية : الكثافة . الفضاء . التفاعل. ط. الدار العالمية للكتاب./ الدار البيضاء ١٩٩٠م.

د – القارئ وإنتاج المعنى في الشعر القديم: حدود التأويل البلاغي. مجلة فكر ونقد. العدد١٧ . ١٩٩٩م. ضمن محور العدد المخصص لِ:شعرية البلاغة.

- كعب بن زهير. ديون كعب بن زهير. صنعة أبي سعيد العسكري. دار الكتاب العربي. ١٩٩٤م.

- قدامة بن جعفر. نقد الشعر. تحقيق كمال مصطفى. ط٢. مكتبة الخانجي. القاهرة. ١٩٧٨م.